

ЭПОХА. ХУДОЖНИК. ОБРАЗ





Правители Феррары как покровители искусств. Рельефы Антонио Ломбардо для «алебастровых комнат» Альфонсо I д'Эсте

Павел Алешин

Статья посвящена рельефам Антонио Ломбардо, созданным скульптором и его мастерской для декорации личных апартаментов герцога Альфонсо I д'Эсте в Каstellо Эстенсе в Ферраре, большая часть которых хранится в Государственном Эрмитаже. В статье дается анализ программы рельефов, а также выдвигаются гипотезы о ее авторе и возможном литературном источнике.

Ключевые слова: Антонио Ломбардо, Возрождение, Феррара, Альфонсо I д'Эсте, Челио Кальканьини, Джованни Боккаччо.

Семья д'Эсте правила в Ферраре на протяжении всей эпохи Возрождения, и история феррарской культуры неразрывно связана с историей этого рода¹. В городе, «существовавшем от двора и для двора»², установилась единоличная власть одной династии. Деятельность многих видных меценатов и коллекционеров, представителей семьи д'Эсте, оказалась основополагающим фактором развития феррарской культуры в целом³. Начиная со времени правления маркиза Леонелло д'Эсте⁴, когда «средневековая синьория стала ренессансным принципатом»⁵, можно говорить о продуманной и последовательной культурной политике рода д'Эсте, которая получила название *политики великолепия*⁶. Ее суть заключалась в широком использовании искусства как средства государственной пропаганды с целью возвеличивания власти династии, укрепления ее авторитета и подтверждения ее легитимности, прославления добродетелей каждого правителя, что выражалось в строительстве монументов и дворцов, в регулярном проведении пышных празднеств, в целенаправленном создании государственного *мифа д'Эсте*. Сознвая огромное значение культуры в политике, правители Феррары особое внимание уделяли своей репутации как покровителей искусств и статусу Феррары как центра культуры. *Миф д'Эсте* обрел свое воплощение в литературе (в поэмах Боярдо, Ариосто и Тассо) и в изобразительном искусстве. Яркий пример его претворения являют собой рельефы, созданные Антонио Лом-

бардо и его мастерской для декорации «алебастровых комнат» герцога Альфонсо I д'Эсте⁷.

Так называемые алебастровые комнаты (*camerini d'alabastro*) – это ряд помещений в крытом переходе, называемом Виа Коперта, соединяющем Каstellо Эстенсе и Палаццо Дукале в Ферраре, в которых располагались личные апартаменты герцога Альфонсо I д'Эсте. Начало строительства Виа Коперта относится к 1471 году, когда герцог Эрколе I, отец Альфонсо I д'Эсте, решил соединить замок и дворец крытым переходом. Альфонсо же, став герцогом в 1505 году, устроил здесь свои личные апартаменты, в связи с чем этот переход в последующие годы несколько раз перестраивался. Комплексу «алебастровых комнат» посвящено большое количество литературы⁸. Одной из причин тому является знаменитое студиоло⁹ герцога, его личный кабинет, который был украшен такими известными картинами, как «Пир богов» (1514, Национальная галерея искусства, Вашингтон) Джованни Беллини, «Вах и Ариадна» (1522–1523, Национальная галерея, Лондон), «Праздник Венеры» (1518–1519, Музей Прадо, Мадрид), «Андрийцы» (1523–1524, Музей Прадо, Мадрид) Тициана и «Ваханалия» Доссо Досси¹⁰, а также фризом из картин с пейзажами Досси на сюжеты из «Энеиды» Вергилия¹¹. «Алебастровые комнаты» были богато декорированы и скульптурой. Скульптурное убранство состояло из рельефов работы венецианского скульптора Антонио Ломбардо и его мастерской, большая часть которых хранится сейчас в Государственном Эрмитаже.

В 1598 году Феррара перешла под власть папского государства. Мраморные рельефы остались у семьи д'Эсте: они были перевезены в Модену. Картины герцога Альфонсо были вывезены в Рим кардиналом Пьетро Альдобрандини; сами помещения же были перестроены, поэтому одной из главных проблем в изучении «алебастровых комнат» является реконструкция их расположения. Две основные и наиболее аргументированные реконструкции принадлежат Ч. Хоупу¹² и Д. Гудгол¹³.

Первоначально считалось, что картины и рельефы находились в одном помещении (собственно, в том, которое носит название студиоло) и составляли единый художественный ансамбль. Однако последние исследования, проведенные во время реставрационных работ в Каstellо Эстенсе подтвердили одну из идей, высказанных Ч. Хоупом¹⁴, что рельефы находились в отдельном, примыкающем к студиоло помещении: «Это был совсем небольшой по размерам (2,5x5,5 квадратного метра) кабинет Альфонсо I д'Эсте, расположенный на Виа Коперта. Можно предположить, что мраморные композиции помещались вплотную друг к другу и декорировались также панелями из красного мрамора и зеленого серпентина (цвета дома д'Эсте). Такое расположение дает возможность полностью отвергнуть гипотезу о том, что они могли каким-то образом соединяться с картинами»¹⁵. То, что рельефы и картины располагались в разных помещениях, подтверждает также ряд документов. В частности, сохранилось

письмо Стацио Гадио Изабелле д'Эсте от 1 июня 1517 года¹⁶ о пребывании в Ферраре ее сына Федерико, в котором он пишет «о прекраснейшей комнате, полностью сделанной из каррарского и цветного мрамора с фигурами и листьями, очень красивыми и превосходнейшим образом обработанными, украшенной вазочками и фигурками, древними и современными, из мрамора и металла»¹⁷. Ч. Хоуп отмечал¹⁸, что это описание очень подходит к рельефам Ломбардо; речь в письме, по мнению исследователя, идет о некоей «мраморной комнате», упомянутой в инвентаре Каstellо Эстенсе 1559 года («*Inventario di robe che si trovano nello studio overo camerino di marmo e nell'adorato di Sua Excellentia*»¹⁹), и потому он в своей статье выдвинул предположение, что скульптурный ансамбль находился не только не в одном помещении с картинами, но и не на Виа Коперта вообще, а в одном из помещений замка. Это предположение было опровергнуто последними реставрационными работами в Каstellо Эстенсе. И «мраморная комната», и спальня герцога (*camerino adorato*), названная в инвентаре, так же, как и студиоло, располагались именно на Виа Коперта. К «мраморной комнате» непосредственно примыкало еще одно помещение, где хранились картины²⁰. Возможно, что крытый переход Виа Коперта мог рассматриваться составителями инвентаря как часть замка, чем и объясняется упоминание «мраморной комнаты» в инвентаре 1559 года. Еще один важный документ – письмо Аннибале Ронкалья Чезаре д'Эсте от 1 декабря 1598 года²¹, в котором говорится об изъятии картин Беллини, Тициана и Досси кардиналом Альдобрандини из первой «алебастровой комнаты» («*del primo Camerino d'alabastro*»). Ронкалья не говорит о наличии каких-либо рельефов в этой комнате. Таким образом, благодаря сохранившимся документам и результатам реставрационных работ можно без сомнения утверждать, что рельефы Антонио Ломбардо и картины Беллини, Тициана и Досси находились в двух разных помещениях.

Комнате, украшенной картинами и фигурирующей в исследованиях под двумя названиями – *camerino d'alabastro* или собственно *студиоло*, – как уже было отмечено выше, искусствоведы уделяют большое внимание, предлагая различные интерпретации живописного ансамбля студиоло. Известно, что существовала его единая программа, составленная в 1511 году гуманистом Марио Эквиколай²². Рельефы же Антонио Ломбардо²³, украшавшие другую комнату, называемую «мраморная комната» или «мраморный кабинет» (*il camerino di marmo; studio di marmo*), изучены меньше, и именно их анализ является целью данной статьи.

Среди рельефов ансамбля есть 4 тематических рельефа – «Кузница Гефеста», «Спор Афины с Посейдоном», «Наяда между двух тритонов» и «Триумф Геракла». Первые два – самые большие по размерам, и именно в них заключен главный символический смысл всего скульптурного убранства. (Ил. 1, 2.) Наиболее распространены два толкования этих рельефов Антонио Ломбардо. Согласно первому Феррара уподобляется новым Афинам²⁴, городу, где процветают науки и искусства, и герцог Альфонсо

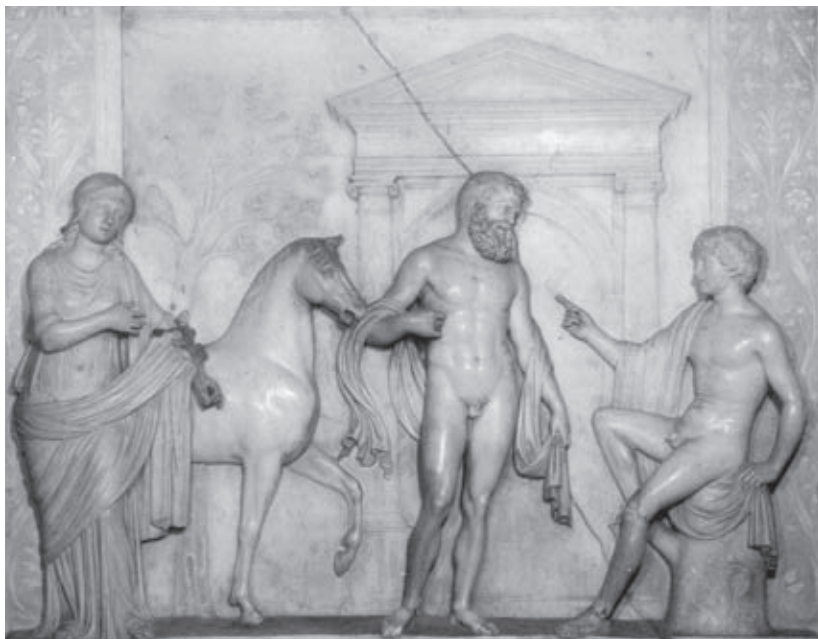


Ил. 1. Антонио Ломбардо (и его мастерская). Кузница Гефеста. 1508–1516. Рельеф. Мрамор. 83х106. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

изображается в разных мифологических образах как мудрый правитель; согласно второму (не отрицающему первое, но дополняющему его) в рельефах содержатся намеки на политические события – трудности, испытываемые феррарским герцогом в войне с папой Юлием II.

Определенные сомнения связаны у исследователей с рельефом «Кузница Гефеста», на котором, как принято считать, изображена сцена рождения Афины из головы Зевса²⁵. С.О. Андросов пишет в эрмитажном каталоге итальянской скульптуры: «Во время показа рельефа из Эрмитажа на выставке в Лондоне в 1983 году обсуждалось еще одно его возможное толкование, которое, вероятно, не было опубликовано. Согласно этой гипотезе, сцена изображает Прометея, сковываемого в кузнице Гефеста»²⁶ (об этом варианте толкования рельефа ученый писал также в своей статье 2002 года²⁷). Данная гипотеза представляется нам верной, и она позволяет иначе взглянуть на весь скульптурный ансамбль в целом.

Действительно, внимательное рассмотрение рельефа подтверждает, что на нем изображен именно Прометей, сковываемый в кузнице Гефеста, а не сцена рождения Афины из головы Зевса. В пользу интерпретации рельефа как сцены рождения Афины исследователями²⁸ приводится, как правило, описание Парфенона Павсания²⁹, где два сюжета – спор Афины



Ил. 2. Антонио Ломбардо (и его мастерская). Спор Афины с Посейдоном. 1508–1516. Рельеф. Мрамор. 86x107. Санкт-Петербург

и Посейдона и рождение Афины – упомянуты вместе. Это согласовывается с идеей о том, что программа скульптурной декорации подразумевала уподобление Феррары Афинам как городу, в котором благодаря мудрому правлению процветают науки и искусства. Однако изображенная на рельефе сцена не соответствует античному мифу о рождении богини. Отсутствует изображение самой Афины и других богов, в присутствии которых она родилась на Олимпе, о чем, например, повествует XXVIII гомеровский гимн:

<...>

Родил ее сам многомудрый Кронион.

Из головы он священной родил ее, в полных доспехах,

Золотом ярко сверкавших. При виде ее изумленье

Всех охватило бессмертных. Пред Зевсом эгидодержавным

Прыгнула быстро на землю она из главы его вечной,

Острым копьём потрясая. Под тяжким прыжком Светлоокой

Заколебался великий Олимп...³⁰

Гефест, чья фигура находится в центре, изображенная в пол-оборота, держит в руках не секиру (которой согласно мифу³¹ он расколлот голову

Зевса), а металлические щипцы (с их помощью он, вероятно, изготавливает оковы). В левом углу, слева от сковываемого Прометея, есть изображение пламени огня на столе (намек на похищение Прометеем огня из кузницы Гефеста). Рельеф никак не соотносится и с описанием античной картины в «Картинах» Филострата³², текста, известного в эпоху Возрождения, ставшего впоследствии главным источником иконографии для картин студиоло Альфонсо I, а еще раньше – для картин студиоло его сестры, Изабеллы д’Эсте, которая заказала для себя перевод этого произведения на итальянский язык³³.

Если же принять предположение о том, что на рельефе изображена сцена с Прометеем, то оно разъясняет, что на дальнем плане, в арке, виднеется гора (намек на скалы Кавказа, к которым был прикован Прометей) и что справа изображены Гермес (посланник Зевса) и орел, посланный Зевсом клевать печень Прометея. В таком случае еще две мужские фигуры – одна в центре, рядом с Гефестом, и вторая, за Прометеем, – можно трактовать как Власть и Силу, слуг Зевса: именно Власть и Сила следили за исполнением воли Зевса в трагедии Эсхила «Прометей прикованный»³⁴.

Совершенно точно, что у скульптурного ансамбля, который должен был украшать «мраморную комнату» герцога, была какая-то определенная программа, причем не связанная с программой, объединяющей картины из «камерино д’алабастро», поскольку «мраморная комната» была задумана на несколько лет раньше. Точкой отчета для живописного ансамбля студиоло является, как уже было сказано, 1511 год. Скульптурный ансамбль был задуман раньше, о чем точно говорит надпись на одном из декоративных рельефов: APARTV VIRG[INIS] / M.D. VIII ALF[ONSVS] D[VX] / III HOC SIBI OCII / ET QUIETIS / ERGO COND[IDIT] (“От рождения девы в 1508 году Альфонс, герцог III это основал, ради своего досуга и отдохновения”)³⁵. Хотя вопрос о датировке рельефов продолжает дискутироваться³⁶, имеющаяся достоверная дата говорит о том, что в 1508 году работы над рельефами если не завершились полностью, то, во всяком случае, уже велись, и, значит, уже имелась их программа. Таким образом, если даже считать, что программы декорации студиоло и «мраморной комнаты» связаны между собой, делать выводы о программе рельефов на основании программы, составленной Марио Эквиолой для живописной декорации студиоло, нужно осторожно и с оговоркой. Как уже отмечалось выше, программа рельефов была составлена раньше, и именно она могла повлиять на программу декорации студиоло, а не наоборот.

Интерпретация общего замысла программы скульптурной декорации «мраморной комнаты», в которой Феррара сопоставляется с Афинами, не может быть единственной. Поскольку этот частный кабинет Альфонсо замышлялся именно как место для уединения, отдыха и ученых занятий (о чем прямо говорит приведенная выше надпись), тема Феррары как новых Афин если и присутствовала в замысле, то она была не единственной. Вообще подобные программы, составлявшиеся в эпоху Возрожде-

ния, предполагали, как правило, несколько уровней интерпретации. Не менее важной темой скульптурной декорации личного кабинета, места, в котором его владелец мог предаваться созерцанию (это – идеал созерцательной жизни, *vita contemplativa*) и ученым занятиям, должна была стать демонстрация интересов Альфонсо как частного человека, его увлечений и добродетелей, что подтверждают надписи на декоративных рельефах, взятые из сочинений стоиков, Цицерона и Леона Баттисты Альберти³⁷.

Ключом к более точному пониманию программы скульптурной декорации, созданной Ломбардо и его мастерской, является рельеф «Кузница Гефеста». Миф о Прометее редко встречается в изобразительном искусстве эпохи Возрождения. Известным и одним из редких примеров обращения к нему является цикл картин о Прометее художника Пьеро ди Козимо (1510–1520), источником иконографии для которого послужил популярный в эпоху Возрождения трактат Джованни Боккаччо «*De genealogia deorum gentilium*» («Генеалогия языческих богов») ³⁸. Боккаччо, приведя и прокомментировав известные ему античные источники о Прометее, в своем трактате первым сформулировал новое ренессансное толкование мифа о Прометее, из которого затем исходили и другие авторы эпохи Возрождения, в частности, Марсилио Фичино, развивший идеи Боккаччо в комментарии к «Протагору» Платона. Можно предположить, что в той или иной степени – напрямую или опосредованно – трактат Боккаччо мог быть основой программы скульптурной декорации «мраморной комнаты» Альфонсо I д'Эсте, в пользу чего есть ряд аргументов.

Интерпретация мифа о Прометее у Боккаччо вписывается в задачи декоративного убранства личного кабинета, предназначенного для культурного досуга:

Прометей, по его мнению, двойствен, как двойствен и сам человек: это – всемогущий Бог, произведший человека из земли; с другой стороны – это человек Прометей, о котором Теодонций якобы читал где-то, что этот Прометей в молодости, будучи увлечен жадной ученых занятий, оставил на своего брата Эпиметя жену и дочерей, уехал учиться мудрости в Ассирию, а после удалился на вершину горы Кавказ, где усвершенствовался в созерцании и астрономии. Вернувшись затем к людям, он научил их астрологии и нравам и таким образом как бы сотворил их заново. Точно так же двойствен и сам человек: в своем природном состоянии он груб и невежествен и нуждается в воспитании со стороны ученого, который, дивясь такому созданию природы, как человек, и видя его несовершенство, как бы с небес наделяет его мудростью. Одиночество Прометей на Кавказе означает, по Боккаччо, необходимость уединения для приобретения мудрости. Солнце, от которого Прометей берет огонь, означает единого истинного Бога, просвещающего всякого человека, грядущего в мир. Наконец, пламя, одухотворяющее человека, – это свет учения в груди глиняного человека. Ту часть мифа, где Прометей насильно отводят на Кавказ и приковывают там, Боккаччо считает неистинной ввиду чисто человече-

ского заблуждения, будто боги могут сердиться на кого бы то ни было из людей. Прометей отправился на Кавказ по своей воле, ведомый мудрым посланцем богов Гермесом. Орел соответствует высоким помыслам Прометея, тревожащим его, а восстановление его тела после укусов орла – внутреннему удовлетворению мудреца по нахождении истины. Итак, Прометей во втором смысле был человек, учитель мудрости³⁹.

Прометей у Боккаччо – «символ науки и мудрости, которые требуют от человека многих усилий и многих лишений, заставляют часто страдать, уединяться и создавать науки»⁴⁰.

Герцог Альфонсо, как известно из его двух биографий, написанных его современниками Паоло Джовио⁴¹ и Агостино Мости⁴², сам занимался различными ремеслами и науками. В 1493 году, в 17 лет он просил своего агента в Венеции прислать ему красок для рисования⁴³. Будучи герцогом, Альфонсо приспособил одну из комнат своих апартаментов под мастерскую (возможно, «мраморный кабинет?»), где он мог в свободное от государственных дел время отдыхать и заниматься различными ремеслами. Там он согласно тексту Джовио создавал «деревянные флейты, шахматные доски и фигуры, прекрасные и искусные коробки, и много других подобных предметов»⁴⁴, и «он также порой делал прекраснейшие керамические сосуды, которые могли использоваться в домашнем хозяйстве»⁴⁵. Кроме того, Альфонсо был знатоком артиллерийского дела: в Ферраре был лучший для своего времени литейный завод, за изготовлением пушек герцог часто следил лично⁴⁶. Таким образом, исходя из боккаччиевской интерпретации мифа о Прометее, на рельефе «Кузница Гефеста» герцог Альфонсо мог уподобляться Прометею – мыслителю и ученому, создателю наук и ремесел.

То, что в основе программы рельефов Антонио Ломбардо в той или иной мере действительно лежит трактат Боккаччо, косвенно подтверждает одно обстоятельство. Оба мифа, представленные на двух главных рельефах, – миф о споре Афины с Посейдоном и миф о Прометее – рассматриваются флорентийским писателем. И на рельефе, изображающем спор Афины с Посейдоном, бог морей приносит в дар афинянам коня, хотя согласно более распространенной версии мифа Посейдон ударил трезубцем в землю на Акрополе и создал источник морской воды. У Боккаччо же приведена та же версия мифа, что изображена на рельефе:

В свою очередь Нептун ударил землю своим трезубцем и создал коня. Минерва, однако, воткнула в землю свое копьё, создав оливковое дерево. Поскольку оливковое дерево казалось полезнее лошади, по суду богов Минерва назвала город Афины в свою честь, ведь греками Минерва зовется Афиной⁴⁷.

Если Антонио Ломбардо действительно опирался на текст Боккаччо, то третью фигуру на рельефе, фигуру сидящего справа молодого человека, судящего спор, следует признать не Эрихтонием⁴⁸, а Кекропом, поскольку именно его упоминает Боккаччо:

Кто-нибудь мог бы возразить здесь, что Юпитер считался первым царем Афин и был древнее Кекропа, но мы говорим, что Кекроп был основателем Афин. Леонтий отклоняет это возражение в нескольких словах, говоря, что Кекроп не построил Афины заново, но именно он простер их ближе к морю, и именно в это время олива выросла на акрополе сама собой⁴⁹.

Толкование еще одного тематического рельефа – «Триумф Геракла» – не вызывает споров у исследователей, и его значение несложно расшифровать, поскольку Геракл, образ которого также анализирует в своем трактате Боккаччо, – важнейший мифологический персонаж для преданий семьи д'Эсте, и его изображение присутствует во многих памятниках, связанных с тем или иным представителем рода д'Эсте⁵⁰. Альфонсо д'Эсте, таким образом, мог отождествляться с Гераклом, могучим героем, который не только побеждает чудовищ и совершает ратные подвиги, но является и героем духа, выбравшим правильный жизненный путь – путь добродетели⁵¹.

Рельеф «Наяда между двух тритонов» носит в большей степени декоративный характер, а его значение заключено в надписи на табличке в руках наяды: NIC NVNCQVA[M] / MINVS SOLVS / QVAM CVM / SOLVS ALFONSVS / D[VX] / III.Д. Гудгол установила⁵², что эта надпись является перефразировкой изречения Публия Корнелия Сципиона Африканского, приписанного ему Цицероном в трактате «Об обязанностях» (III, 1): «Публий Сципион, сын мой Марк, – тот, которого первого прозвали Африканским, говаривал (так о нем написал Катон, бывший почти ровесником его), что он никогда не пользуется досугом в меньшей степени, чем тогда, когда он им пользуется, и никогда не бывает менее один, чем тогда, когда он один» («*nes minus solus, quam solute esset*»)⁵³. То есть эта надпись, как и другие, указывает на назначение кабинета – служить местом для уединения и культурного и интеллектуального досуга.

Документов, подтверждающих нашу гипотезу (о том, что источником иконографии для двух из четырех тематических рельефов скульптурного ансамбля послужил трактат Боккаччо) или называющих автора программы, составленной для рельефов Антонио Ломбардо, – нет. Однако если наша гипотеза верна, то, по косвенным данным, кажется весьма вероятным, что автором программы мог быть прославленный феррарский гуманист, ученый Челио Кальканьини⁵⁴ (1473–1541), которого очень ценил герцог Альфонсо I⁵⁵ и который некоторое время, в период с 1506 по 1509 год, то есть во время, когда создавались рельефы, служил секретарем герцога⁵⁶. Косвенным подтверждением того, что именно он мог являться автором программы, в которой использовался миф о Прометее, является тот факт, что в 1500–1508 годах он написал для писателя и поэта Никколо да Корреджо, чьи пьесы ставились при дворе д'Эсте⁵⁷, небольшой трактат «*Epitoma super Prometheo e Epimetheo*» («Эпитома о Прометее и Эпиметее»)⁵⁸, в котором он анализировал миф о Прометее, опираясь в том числе и на произведение Боккаччо.

Текст Кальканьини, написанный как своеобразная справка для поэта Никколо да Корреджо, представляет собой краткий пересказ мифа и перечисление основных его интерпретаций различными авторами. В отличие от Боккаччо, Кальканьини ссылается не только на античных авторов, среди которых Гесиод, Эсхил, Платон, Овидий, Варрон, Диодор, Павсаний, Аполлodor, Лукиан, Клавдиан, Сервий, Фульгенций, но и на средневековые источники, в частности на византийскую «Суду», энциклопедический словарь, составленный во второй половине X века. Важно отметить, что в трех параграфах, в которых Кальканьини объясняет значение мифа о Прометее, упоминаются также Кекроп и Геракл – персонажи, изображенные на рельефах Антонио Ломбардо:

Объяснение легенды древними

Они считают, что Прометей был мудрым человеком, исследователем законов природы, который обнаружил много вещей и открыл свет истины людям. Более того, в действительности, это именно он сделал людьми тех, кого до этого едва ли можно было назвать разумными. Они ни о чем не имели понятия.

Поэтому его терзал орел, то есть длительное размышление и тревожная жажда знать и исследовать сокровенные тайны природы. Соглашается с этим мнением и греческий автор Суды, который утверждает, что он изобрел грамматику, философию и музыку так же, как Атлант астрологию и сферу; поэтому говорится, что последний поддерживает небо так же, как говорится, что у Аргуса было много глаз, поскольку он был чрезвычайно благоразумным, и еще, что Кекроп из Афин был андрогинном, наполовину мужчиной и наполовину женщиной, поскольку он первый учредил закон брака.

Другие считают, что Прометей был ремесленником, который первым изобрел пластику, то есть искусство скульптуры.

Затем то, что Фульгенций, автор на мой взгляд темный, выражает со слов Петрония, не стоит того, чтобы вспоминать это здесь, поскольку это, о славный государь, как мы предполагаем, известно Вашему Высочеству в полной мере.

Причина, по которой Прометей был скован

Считается, что Прометей был освобожден и что орел был убит или, по крайней мере, отправлен в преисподнюю рукой Геракла, поскольку так захотел Юпитер, чтобы увеличить славу своего сына, который тотчас же после этого должен был быть принят среди богов за величие своей доблести и подвига.

Объяснение всего здесь сказанного

Геракл считался ученым человеком, в равной степени обладающим умственными способностями и опытным в красноречии. Он, по-

*сколько Прометей сомневался во многих вещах, разрешил все его сомнения и освободил его от этой тревоги и беспокойства души*⁵⁹.

Подводя итоги, необходимо отметить следующее. Рельефы Антонио Ломбардо и его мастерской для Альфонсо I д'Эсте находились в отдельном помещении – «мраморной комнате», примыкавшей к созданному чуть позднее студиоло, в котором размещались картины Беллини, Тициана и Досси, и программы декорации двух помещений составлялись разными людьми⁶⁰. Основой программы и источником иконографии для рельефов Антонио Ломбардо мог послужить – напрямую или опосредованно – трактат Джованни Боккаччо «Генеалогия богов», а ее составителем мог быть феррарский гуманист Челио Кальканьини, находившийся на службе герцога Альфонсо I. Если эта гипотеза верна, то на рельефе «Спор Афины с Посейдоном» мужская фигура справа должна изображать не Эрихтония, а Кекропа, царя Афин, которого упоминает в своем трактате флорентийский писатель; а на рельефе «Кузница Гефеста» изображена не сцена рождения Афины из головы Зевса, а Прометей, сковываемый в кузнице Гефеста. Таким образом, программа скульптурной декорации подразумевала сравнение герцога с тремя мифическими персонажами: он уподоблялся, с одной стороны, Кекропу, мудрому правителю, заботящемуся о процветании своего города, с другой – Гераклу, могучему герою-победителю, и, с третьей – Прометею, ученому, стремящемуся познать тайны природы, создателю наук и ремесел, покровителю искусств.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Об истории семьи д'Эсте см.: Chiappini L. Gli Estensi: mille anni di storia. Ferrara, Corbo, 2001.
- 2 Муратов П.П. Образы Италии. СПб.: Азбука-Классика, 2009. Т. 1. С. 138.
- 3 О культуре ренессансной Феррары и меценатстве семьи д'Эсте см.: Gundersheimer W.L. Ferrara: the Style of a Renaissance Despotism. New Jersey, 1973; La corte di Ferrara e il suo mecenatismo: 1441–1598 / Pade M., Peterson L.W., Quarta D. (eds.). Modena : Franco Cosimo Panini, 1987; Alla corte degli Estensi: filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV–XVI: atti del convegno internazionale di studi. 5–7 marzo 1992 / Bertozzi M. (ed.). Ferrara, Università di studi, 1994; La leggenda del collezionismo : le quadrerie storiche ferraresi. Ferrara, Pinacoteca Nazionale, Palazzo dei Diamanti. 25 febbraio – 26 maggio 1996. Exh. Cat. Edited by Grazia Agostini, Jadranka Bentini and Andrea Emiliani. Bologna : Nuova Alfa Ed., 1996; Un Rinascimento singolare. La corte degli Este a Ferrara, a cura di J. Bentini e G. Agostini, con la collaborazione di B. Ghelfi, catalogo di mostro, Bruxelles, Palais des Beaux arts. 3 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004. Edizione italiana Silvana editoriale. Milano-Gand, 2003; Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento, a cura di J. Bentini, catalogo di mostra, Ferrara Castello Estense. 14/03 – 13/06/2004. Silvana editoriale, Milano, 2004; Colantuono A. Estense patronage and the construction of the ferrarese Renaissance. C. 1395–1598 // The court cities of Northern Italy. Ed. by Ch.M. Rosenberg. Cambridge University press, 2010. P. 196–243; Toffanello M. Ferrara: The Este Family (1393–1535) // Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art,

- Culture and Politics, 1395–1530 / Ed. by Marco Folin. Antique Collectors'Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P. 181–201.
- 4 О Леонелло д'Эсте как меценате есть много литературы, укажем лишь каталог большой выставки 1991 года, в котором можно найти обширную библиографию: *Le muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano. Catalogo. Saggi.* A cura di Andera di Lorenzo, Alessandra Mottola, Mauro Natale. Modena; Milano, 1991.
- 5 Toffanello M. Op. cit. P. 181.
- 6 Термин *политика великолепия* закрепился в научной литературе как обозначение культурной политики семьи д'Эсте, и восходит он к понятию *magnificentia (великолепие)*, разработанному придворными феррарскими гуманистами во второй половине XV века для характеристики меценатской деятельности правителей Феррары на основе определения Аристотелем в «Никомаховой этике» великолепия как одной из добродетелей. О понятии *политика великолепия* см.: Brown R.G. The politics of Magnificence in Ferrara, 1450–1505. A Study in Socio-Political Implications of Renaissance Spectacle. Ph. D. diss., University of Edinburgh, 1982; Lesychyn L.A. The Magnificence of Borso and Ercole d'Este. A thesis submitted to the School of Graduate Studies in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree Master of Arts. McMaster University, 1981; Toffanello M. Op. cit. P. 182.
- 7 Альфонсо I д'Эсте (1476–1534), третий герцог Феррары, является одним из самых значительных меценатов и коллекционеров своего времени, с чьим именем связаны великие произведения искусства, при этом, однако, его меценатская деятельность изучена значительно меньше, чем меценатство его предшественников. Хотя огромное число исследований посвящено произведениям, заказанным герцогом, меценатство Альфонсо рассматривается в них чаще всего лишь как внешний априорный фактор: внимание исследователей сосредоточивалось на самих произведениях, которые благодаря этому сейчас хорошо изучены. Только в последнее время наметилась тенденция изучения меценатской деятельности герцога как отдельной проблемы, и здесь особо стоит отметить двухтомную монографию 2010 года итальянского ученого Винченцо Фаринеллы «Альфонсо I д'Эсте, образы и власть: от Эрколе де Роберти до Микеланджело»: *Farinella V. Alfonso I d'Este, le immagine e il potere: da Ercole de'Roberti a Michelangelo*, Milano, Officina Libraria, 2010. 2 vol. Фаринелла подробнейшим образом рассматривает меценатство герцога в сфере изобразительных искусств в связи с его политической деятельностью, прослеживает формирование художественных вкусов герцога и детально анализирует его крупнейшие заказы, углубляя или предлагая новые интерпретации отдельных произведений. Этот труд представляет собой на данный момент наиболее полное исследование меценатства Альфонсо I д'Эсте.
- 8 Gould C. The Studiolo of Alfonso d'Este and Titian's Bacchus and Ariadne. London, 1969; Hope Ch. The «Camerini d'alabastro» of Alfonso I d'Este – I // *The Burlington Magazine*. V. 113. No. 824. Nov. 1971. P. 641–647; 649–650; Hope Ch. The «Camerini d'alabastro» of Alfonso I d'Este – II // *The Burlington Magazine*. Vol. 113. No. 825. Venetian Painting. Dec. 1971. P. 712 +714–719 +721; Goodgal D. The camerino of Alfonso I d'Este // *Art History*. 1978. I; Shearman J. Alfonso d'Este Camerino // «Il se rendit en Italie»: Etudes offertes a Andre Chastel. Rome, 1987. P. 209–229; Tempestini A. Lo Studiolo di Alfonso I d'Este // *Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения*. М., 1997. С. 62–72; Ballarin A. Il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este. T. 1. Lo studio de marmi ed il Camerino delle pitture

- di Alfonso I d'Este. Cittadella; Padova, 2002; Borella M. Dalla Via Coperta all'appartamento segreto di Alfonso I d'Este // Il Progetto della Via Coperta. Att del Convegno di Studi. Ferrara, 2002; Ceriana M. Gli Este a Ferrara: il camerino di alabastro: Antonio Lombardo e la scultura all'antica, 2004; I Camerini del Principe. A cura di M. Borella. Edizioni Le Immagini, Ferrara 2006; Андросов С.О. Государственный Эрмитаж. Итальянская скульптура XIV–XVI веков. Каталог коллекции. СПб., 2007. С. 126–144; Il regno e l'arte. I camerini di Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara. A cura di Charles Hope. Firenze, 2012.
- 9 Термином *студиоло* в эпоху Возрождения обозначался личный кабинет правителя или владетельного лица, предназначенный для интеллектуальных занятий и культурного досуга. Студиоло вместе с сопутствующими ему помещениями выполнял также функции библиотеки и частного музея, в котором хранились произведения искусства и драгоценности, а также места для встречи с друзьями и для приема высокопоставленных гостей. Именно поэтому большое внимание уделялось декорации его интерьера, для которой разрабатывалась специальная программа, долженствующая прославлять добродетели и достоинства хозяина кабинета, отражать его увлечения и интересы. О студиоло см.: Elam C. Studioli and Renaissance Court Patronage. M.A. thesis, London University, 1970; Impey O., MacGregor A. (eds.). The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-century Europe. Oxford, 1985; Thornton D. The Scholar in his Study: Ownership and Experience in Renaissance Italy. New Haven; L., 1997. Махо О.Г. Оформление кабинета итальянского правителя-гуманиста от Федерико да Монтефельтро до Франческо I Медичи // Итальянский сборник. От Возрождения до XX века. СПб., 1997. № 2'97. С. 5–13; Тучков И.И. Студиоло // Культура Возрождения. Энциклопедия. Т. 2. Кн. 1. М., 2011. С. 264–268.
 - 10 Неизвестно, сохранилась ли эта «Вакханалия» Доссо Досси. Различными исследователями она отождествляется с тремя сохранившимися картинами художника – с «Купанием, или вакханалией» из Музея замка св. Ангела в Риме, с «Вакханалией, или Праздником Кибелы» из Национальной галереи в Лондоне и с так называемым «Тувалкаином, или Аллегорией музыки» из флорентийского музея Хорн. Об этом см.: Tempestini A. Op. cit. P. 68–69.
 - 11 Humfrey P., Lucco M. Dossio Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara. Ferrara, New-York, 1998. P. 130–132; 147–153.
 - 12 Hope Ch. The «Camerini d'alabastro» of Alfonso I d'Este – I...
 - 13 Goodgal D. Op. cit.
 - 14 Чарльз Хоуп доказывал, что рельефы и картины находились в разных помещениях. Однако его реконструкция «алебастровых комнат» предполагала наличие трех комнат на Виа Коперта. Согласно исследованиям, проведенным во время реставрационных работ, комнат было шесть. См.: Borella M. Il restauro dell'appartamento di Alfonso I d'Este nell Via Coperta // Il regno e l'arte. I camerini di Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara. A cura di Charles Hope. Firenze, 2012. P. 11–41.
 - 15 Андросов С.О. Указ. соч. С. 127.
 - 16 Archivio Gonzaga, Mantua, busta 1246.
 - 17 Андросов С.О. Указ. соч. С. 127.
 - 18 Hope Ch. The «Camerini d'alabastro» of Alfonso I d'Este – I... P. 649.
 - 19 Об инвентаре см.: Marchesi A. «Robe che si trovano nello studio overo camerino di marmo, et nel adorato di Sua Excellentia» // Il regno e l'arte. I camerini di Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara. A cura di Charles Hope. Firenze, 2012. P. 203–234.

- 20 Hope Ch. Il Camerino di Marmo: ipotesi per una ricostruzione // Il regno e l'arte. I camerini di Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara. A cura di Charles Hope. Firenze, 2012. P. 179–202.
- 21 Venturi A. La reale Galleria Estense in Modena [1883]. P. 113. Doc. I.
- 22 Сохранилось письмо Марио Эквиколы Изабелле д'Эсте от 9 октября 1511 года, написанное им во время пребывания в Ферраре, в котором он пишет: «Синьору герцогу будет приятно, если я останусь здесь еще на восемь дней: причина – живопись для комнаты, в которой будут размещены шесть *fabule*, иначе говоря – историй. Я уже нашел их и записал их» (Del Bravo C. L'Equicola e il Dosso // *Artibus et Historiae*. Vol. 15. No. 30. 1994. P. 71. Автор перевода – П. Алешин.
- 23 О рельефах Ломбардо см.: Ruhmer E. Antonio Lombardo. Versuch einer Charakteristik // *Arte Veneta*. 1974. 28; Steadman Sheard W. Antonio Lombardo's Reliefs for Alfonso d'Este' «Studio di Marmi»: Their Significance and Impact on Titian // *Titian 500. Studies in History of Art* 45. 1993. P. 315–357. Washington, 1994; Sarchi A. Per Antonio Lombardo: fortuna e collezionismo. I rilievi per Alfonso d'Este // *Arte lombarda*. 2001. 132; Androsov S. I rilievi di Antonio Lombardo da Ferrara nelle collezioni dell'Ermitage // *I beni culturali*, 2002. Anno X. N. 1; Ballarin A. *Op. cit.*; Андросов С.О. Указ. соч.
- 24 Steadman Sheard W. *Op. cit.*
- 25 Андросов С.О. Указ. соч. С. 130–133.
- 26 Там же. С. 131.
- 27 Androsov S. *Op. cit.* P. 8.
- 28 Об этом см.: Андросов С.О. С. 131.
- 29 Павсаний. Описание Эллады, I, 24. С. 5–7.
- 30 Античная лирика. Греческие поэты. М., 2001. С. 154.
- 31 Об этом, например, говорится в VII «Олимпийской песне» Пиндара.
- 32 Филострат. Картины, II, 27.
- 33 Об этом см.: Koortbojian M., Webb, R. Isabella d'Este's Philostratos // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 56. 1993. P. 260–267.
- 34 Эсхил. Прометей прикованный // Эсхил. Трагедии. М., 2001. С. 163–211.
- 35 Андросов С.О. Указ. соч. С. 139.
- 36 Самая ранняя из предлагаемых дат начала работ над рельефами – 1506 год, когда Антонио Ломбардо приехал в Феррару (хотя скульптор работал на феррарский двор уже в 1505 году), самая поздняя дата окончания работ – 1516 год: в этом году Ломбардо умер. Хотя в целом большинство исследователей датируют рельефы венецианского мастера 1506/1508–1511/1512 гг.
- 37 Андросов С.О. Указ. соч. С. 133–139.
- 38 Сохранилось две картины этого цикла, одна из которых хранится в Старой пинакотеке в Мюнхене, другая – в Музее изящных искусств в Страсбурге. О них подробнее см.: Blackburn Richard G. Piero Di Cosimo's Myth of Prometheus and Florentine Neoplatonism. Northern Illinois University, 1977; Fermor S. Piero di Cosimo. Fiction, invention and fantasia. London, 1993. P. 86–88; Geronimus D. Piero di Cosimo: Visions beautiful and strange. Yale University Press, 2006. P. 116–121.
- 39 Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Los_PrSimv/07.php.
- 40 Там же.

- 41 Gioivo P. *La vita di Alfonso da Este duca di Ferrara*, 1553.
- 42 Mosti A. *La vita ferrarese nella prima meta del secolo decimosesto descritta da Agostino Mosti*. Edited by A.Solerti (Atti e memoerie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna. Series III. V. X). Bologna, 1892.
- 43 Venturi A. *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este // Atti e memorie della R.Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna*, 1888–1889. P. 352–353.
- 44 Gioivo P. Op. cit. P. 16.
- 45 Ibid. P. 16.
- 46 Murrin M. *History and warfare in Renaissance epic*. Chigago, 1994. P. 124.
- 47 Boccaccio G. *Genealogy of the pagan gods. Volume I. Books I–V*. Edited and translated by John Solomon. 2011. P. 763. Автор перевода – П. Алешин.
- 48 Bentini J., Marinelli S., Mazza A. *La pittura veneta negli stati estensi*. Modena, 1996. P. 29.
- 49 Boccaccio G. Op.cit. P. 765. Автор перевода – П. Алешин.
- 50 Например, широко используется образ Геракла в декорации парка виллы д'Эсте в Тиволи. Об этом см.: Тучков И.И. *Genius loci: вилла д'Эсте в Тиволи // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения*. М., 1997. С. 177–190.
- 51 Такая трактовка образа Геракла была распространена в эпоху Возрождения. См. об этом: Panofsky E. *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der Neuren Kunst*. Leipzig; Berlin, 1930; Mommsen T.E. *Petrarch and the Story of Choice of Hercules // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1953. XVI. P. 178–192; Ettliger L.D. *Hercules Florentinus // Mitteilungen des kunsthistorischen Institus in Florenz*. 1972. XVI. S. 128–150.
- 52 Goodgal D. Op. cit. P. 165.
- 53 Цицерон. О старости. О дружбе. Об обязанностях. М., 1993. С. 124.
- 54 О Челио Кальканьини см.: Breen Q. *Celio Calcagnini (1479–1541) // Church History*. Vol. 21. No. 3. Sep. 1952. P. 225–238.
- 55 Bayer A. *Dosso's public: The Este Court at Ferrara // Humfrey P., Lucco M. Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara*. Ferrara, New-York, 1998. P. 28.
- 56 Breen Q. Op. cit. P. 225.
- 57 В 1487 году в Ферраре состоялась премьера его драмы «Кефал».
- 58 «Эпитома о Прометее и Эпиметее» была написала Челио Кальканьини в 1500–1508 гг. Оригинальный текст эпитомы был найден и впервые открыт П.О. Кристеллером в Ватиканской библиотеке в Риме в кодексе-сборнике текстов (латинский манускрипт 7192, листы 203–210). Недавно итальянская исследовательница Алессандра Сандролини опубликовала оригинальный латинский текст эпитомы и его итальянский перевод: http://www.egramma.it/egramma_v4/rivista/saggio/30/030_sandrolini_celio.html.
- 59 Ibid. Автор перевода – П. Алешин.
- 60 Марио Эквикало не мог быть составителем программы скульптурной декорации. Он бывал в Ферраре в 1511 году, и его письмо этого года говорит о том, что идея создать комнату с картинами возникла у герцога Альфонсо именно в это время, а не раньше, в то время как «мраморная комната» или уже была построена, или находилась в завершающей стадии создания.